



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

КУЛЬТУРА

НАЦИОНАЛЬНЫЕ  
ПРОЕКТЫ  
РОССИИ

# Вопросы интерпретации и репетиционных методик: изучение хоровых партитур композиторов XX–XXI века

Хрестоматия с методическими пояснениями

ЦЕНТР



непрерывного образования и повышения квалификации  
творческих и управленческих кадров в сфере культуры

АКАДЕМИИ ХОРОВОГО ИСКУССТВА  
имени В. С. ПОПОВА

## Оглавление

Введение .....	3
Родион Щедрин. «Вечер замедленный...» на стихи Э. Лимонова ....	4
Ефрем Подгайц. «Утешься, душа моя...» на стихи Г. Фальковича ....	10
Альфред Шнитке. Концерт для хора на стихи Г. Нарекаци .....	15
Пётр Корягин. «Умей прощать» на стихи В. Янченко .....	19
Владислав Агафонников. Вокализ .....	26
Александр Чайковский. Сцена «Отплытие отряда Ермака» из оперы «Ермак» .....	32

## Введение

Хрестоматия представляет собой вид учебно-методического руководства, включающего в себя фрагменты хоровых произведений современных отечественных композиторов — Р. Щедрина, А. Шнитке, Е. Подгайца, А. Чайковского, В. Агафонникова, П. Корягина, с методическими пояснениями. Его изучение может оказать помощь хормейстерам, педагогам-руководителям хоровых коллективов в освоении современного репертуара.

Материалом хрестоматии стали произведения отечественных композиторов последней четверти XX и XXI века, весьма разнообразные по направленности, жанру и характеру. Среди задач хрестоматии — обратить внимание на тонально-гармонические особенности, специфику формообразования, фактуры, хорового письма, артикуляционного оформления, которые при исполнительской реализации способны показать глубину и многозначность поэтического и музыкального текстов. Учет этих деталей во многом определяет качество освоения современного музыкального материала.

Рекомендации авторов хрестоматии основаны на большом практическом опыте работы с хоровыми коллективами разного исполнительского профиля. В них намечены пути к возможным вариантам интерпретаторского прочтения представленных произведений, предлагаются наиболее эффективные методы репетиционной работы, предусматривающие особенности использования определённого дирижёрского жеста, особые методы работы над вокальной спецификой, различные стороны организации репетиционной работы.

Авторы хрестоматии стремились к тому, чтобы её содержание было сопряжено с практическим видеоматериалом мастер-классов по дирижированию и работе с хором, проведенных в 2022 году в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и Академии хорового искусства имени В.С. Попова.



**Родион Щедрин**  
**«Вечер замедленный...»**  
**на стихи Э. Лимонова**

За первые десятилетия XXI века хоровое творчество Родиона Константиновича Щедрина пополнилось большим количеством новых опусов, среди которых яркой жемчужиной является произведение «Вечер замедленный...», написанное на стихи русского поэта, писателя и публициста Эдуарда Лимонова (1943–2020).

Жанр этого сочинения определил сам композитор, сделав пометку на титульном листе: «Сцена российской жизни». Такой заголовок полностью отражает саму суть литературной основы. Стихотворение Эдуарда Лимонова преимущественно описательно. Поэт словно наблюдает со стороны за происходящим в одной российской семье «замедленным» вечером. Поэт заостряет внимание поочередно на отдельных незначительных деталях (например, начало стихотворения: «*Мухи летают, и летают фразы*...»), и лишь по мере накопления маленьких, но крайне важных для повествования деталей прорисовывается вся *сцена*, происходит знакомство с главными героями сочинения, их чувствами и переживаниями.

Таким образом, в литературной основе изначально заложен элемент *динамики*: с одной стороны, от частного к общему — от мелких деталей к драматургической перспективе, с другой стороны, движение от созерцания к психологическому осмыслению.

Одной из ярких особенностей хоровой музыки Р. Щедрина является тонкое, бережное отношение к слову. Поэзия, глубоко осмысленная композитором, каждый раз приобретает новое звучание, сохраняя при том свой первозданный художественный образ.

Произведение начинается вступлением темы в партии альтов (см. пример 1).

Первая фраза содержит в себе все основные композиционные элементы сочинения и детали, из которых будет вырастать вся *сцена*. Хоровая фактура, содержащая вначале лишь один голос, постепенно разрастается, к ней добавляется партия теноров, и лишь в первой цифре появляются басы.



## Пример 1

Sopran

Alt

Tenor

Bass

*pp legatiss.*

*pp dolce*

*pp*

Му - хи ле - та - ют, и ле - та - - (а) - ют фра - зы... ве-чер раз - дви -  
 Mu - khi le - ta - yut, i le - ta - - (a) - yut fra - zy... ve-čer raz - dvi -

М (3. пр. / b. ch.)

Для более плавного введения голосов в общее звучание Щедрин использует один весьма важный композиторский приём: каждая партия, сопровождающая основной тематический материал, вступает вначале на закрытый рот, затем переходит в вокализ на гласный звук, и лишь после этого у неё появляется литературный текст. Таким образом искусственно создаётся эффект затянутости, «замедленности», заложенный в самой идее произведения и его названии.

Рассмотрим основные композиционные элементы, которые содержатся уже в первой фразе. В произведении нет тональности и тональных тяготений в традиционном понимании, её заменяет центральный интонационный элемент: кварта «ми»-«си» (см. пример 1, такт 1). Именно с него начинается и заканчивается сочинение. Вообще квартовая интонация встречается в произведении чаще всего. Именно использование кварты в качестве опорного интонационного элемента придаёт звучанию русскую фольклорную окраску<sup>1</sup>.

Вторым важным элементом, обращающим на себя внимание с первых тактов произведения, является широкая мелодия, что также характерно для русской песенной культуры. По мере приближения к кульминации диапазон и широта музыкальных фраз будут только возрастать.

Ещё одним примечательным композиционным элементом являются ферматы (см. пример 2). Они встречаются в произведении после каждой микрофразы и выполняют сразу несколько художественных задач: первая — приближение к характеру неспешного, замедленного движения, что соответствует заложенной в названии идее, вторая — создание возможности для слушателя заострить внимание на каждой детали.

<sup>1</sup> Самым известным русским народным инструментом является балалайка, имеющая в основе строя именно квартовое соотношение.

## Пример 2

2 a tempo poco rit. a tempo poco rit.

18 *p dolce cant.* *mf* *ppp*

A A

*p* *mf* *ppp*

и по-ёт се-стра пе-сен-ку не-ве-дан-ну-ю, рус-ску-ю,  
i po-yot se-stra pe-sen-ku ne-ve-dan-nu-yu, rus-sku-yu,

*p* *f* *ppp*

по-ёт се-стра пе-сен-ку  
po-yot se-stra pe-sen-ku

*p* *mf* *ppp*

A ...не-ве-дан-ну-ю рус-ску-ю,  
...ne-ve-dan-nu-yu rus-sku-yu,

Отдельно следует сказать об организации хоровой фактуры. Между всеми партиями происходит сложное полифоническое взаимодействие. Оно не похоже на привычное имитационно-подголосочное письмо. Линии каждой партии несколько смещены относительно друг друга, при этом один и тот же слог текста может запаздывать у одного из голосов, создавая эффект рассинхронности, особенно это заметно в цифре 3 (см. пример 3).

Средним разделом произведения условно можно считать цифру 4. В ней происходит разделение фактуры на три пласта. Первый — партия сопрано, исполняющая основной мелодический материал, второй — партия альты, представляющая собой вокализ-подголосок, третий — мужская группа теноров и басов с индивидуализированным аккомпанирующим музыкальным материалом в штрихе *staccato*. Его артикуляционное оформление несёт в себе звуко-образительные функции, передавая звучание падающих капель-слёз (см. пример 4).

Впоследствии музыкальный материал аккомпанеента повторится в 10 цифре в альтовой партии.

Цифру 11 можно считать неточной репризой. В ней нет дословного повторения первоначальных интонаций, однако интонационное сходство с первыми тактами произведения присутствует. Во-первых, мелодический материал возвращается в партию альтов на фоне выдержанного педального звучания у остальных партий, во-вторых, вновь появляется центральный элемент — кварта «ми»-«си» (см. пример 5).

## Пример 3

3 a tempo poch. rit. a tempo *pp* *legatiss.* rit.

24 *pp* poco

...о - чень, о - чень не - счаст - ли - ву - ю, то ши - ро - ку - ю,  
...о - чень, о - чень, ne - sčast - li - vu - yu, to ši - ro - ku - yu,

*pp* poco

...о - чень, о - чень не - счаст - ли - ву - ю, то ши - ро - ку - ю,  
...о - чень, о - чень, ne - sčast - li - vu - yu, to ši - ro - ku - yu,

*pp*

о - - чень не - счаст - ли - ву - ю, то ши - ро - ку - ю,  
о - - чень ne - sčas - tli - vu - yu, to ši - ro - ku - yu,

*pp*

не - счас - - - тли - ву - ю, то ши - ро - ку - ю,  
ne - sčas - - - tli - vu - yu, to ši - ro - ku - yu,

## Пример 4

a tempo rit. 4 Poch. più mosso *pp* cant., *legatiss.*

29 *ppp* (eco) ten. *ppp*

то уз-ку-ю, уз - ку - ю... го - во - - рит - ся вэ - той  
to uz-ku-yu, uz - ku - yu... go - vo - - rit - sya v e - toy

*ppp* (eco) ten. *ppp* *pp* cant., *legatiss.*

то уз-ку-ю, уз - ку - ю... А А  
to uz-ku-yu, uz - ku - yu... А А

*ppp* (eco) ten. *ppp* *pp*

то уз - ку - ю... М М М М *sim.*  
to uz - ku - yu... М М М М *sim.*

*ppp* (eco) ten. *ppp* *pp*

то уз - ку - ю... М М М М *sim.*  
to uz - ku - yu... М М М М *sim.*



Родион Щедрин относится к числу композиторов, которые особое внимание уделяют точности фиксации нотного текста. Опыт взаимодействия композитора с творческими коллективами свидетельствует о том, что он очень требователен к неукоснительному соблюдению исполнителями каждого элемента партитуры. Поэтому при разучивании и работе над произведением отдельное внимание стоит обратить на характерные приёмы его композиторского стиля — контрастную динамику и контрастные штрихи.

Будучи украшением репертуара многих российских хоровых коллективов, композиция Р. Щедрина «Вечер замедленный...» может быть широко внедрена в педагогическую практику высших учебных заведений и изучаться в рамках дисциплин «хоровой класс», «дирижирование», «чтение хоровых партитур». Кроме того, сочинение представляет собой благодатный материал для исследования в квалификационной работе выпускников специалитета и ассистентуры-стажировки, а также может стать эффектным номером программы государственного экзамена.

© Лёвин Алексей Викторович, 2022



**Ефрем Подгайц**  
**«Утешься, душа моя...»**  
**на стихи Г. Фальковича**

Трудно представить современный мир хорового искусства без личности композитора Ефрема Иосифовича Подгайца, плодотворно работающего в различных жанрах. Из большого числа опусов композитора (около 230) примерно половину составляют хоровые сочинения. Хоровая музыка Е. Подгайца систематически звучит в концертных залах Москвы, различных городах России и за рубежом. Она привлекает слушателя своей эмоциональной открытостью, погружает в мир жизнеутверждающих образов, затрагивает глубокие философские темы.

В начале своего композиторского пути Подгайц увлекался стилистикой «новой фольклорной волны», опираясь на опыт Г. Свиридова, В. Гаврилина, Р. Щедрина, а также своих учителей по композиции — Н. Сидельникова и Ю. Буцко. Со временем у него сформировался индивидуальный композиторский стиль, развивающийся в духе эстетики постмодернизма и близкий одному из постмодернистских течений — минимализму. Музыкальный язык композитора хорошо узнаваем, что делает Подгайца одним из ярчайших композиторов современности.

Хоровая миниатюра «Утешься, душа моя...» на стихи Григория Фальковича (пер. с украинского языка Д. Подгайц) написана для восьмиголосного смешанного хора в строфической форме с элементами трёхчастности. Трёхчастность создаётся за счёт повторения первой фразы в конце, которая вследствие отсутствия развития считается полноценной репризой не может. Это кода, образующая тематическую арку с первым разделом сочинения.

Одной из главных особенностей вокально-хоровых композиций Е. Подгайца является трепетное и внимательное отношение автора к литературному тексту. Он тщательно отбирает литературные источники для своих сочинений, в которых связь между музыкальной драматургией текстом крепка и органична. С помощью уникальных композиторских находок Подгайц делает звучание слова в композициях ясным, различными приёмами усиливает его



значение. Участвуя в репетиционном процессе, композитор ориентирует исполнителей на бережное отношение к слову, совместно с ними работает над мельчайшими интонационно-смысловыми деталями.

Первая строфа (тт. 1–10) погружает слушателя в удивительный мир интонации композитора. Уникальность его музыкального языка заключается не только в ладоинтонационной и гармонической составляющих, но и в тонкостях работы с метроритмической организацией. Хормейстеру необходимо детально изучить ажурные переплетения несимметричных размеров с внутридолевыми синкопами.

### Пример 1

Molto sostenuto ♩=52 Соч. 278

Soprano (S): У-тешь - ся, от - до - хни, мо - я ду - ша... Пей веч - ность из не -

Alto (A): У-тешь - ся, от - до - хни, мо - я ду - ша... Пей веч - ность из не -

Tenor (T): У-тешь - ся, от - до - хни, мо - я ду - ша... Пей веч - ность из не -

Bass (B): У-тешь - ся, от - до - хни, мо - я ду - ша... Пей веч - ность из не -

С первых тактов литературный и музыкальный текст нуждается в детальной работе. Избегая удара на слабый слог «ся» в слове «утешься», композитор смещает его внутрь второй доли, тем самым скрывая его от провокации чрезмерного выделения.

Е. Подгайц тщательно подходит и к другим деталям, в частности, к тембровому колориту и динамике, сочетания которых создают различные настроения. Особую важность в произведении приобретает ладогармонический язык как неотъемлемая составляющая картинно-образного колорита. На протяжении звучания сочинения прослеживается тяготение к соль минору (ключевые знаки отсутствуют). Обогащение гармонической палитры осуществляется за счёт широкого использования неаккордовых звуков и парящих «созвучий-пятен». Большое количество секундовых интонаций в созвучиях требует предельно точной интонации от исполнителей и смелости «перечить» друг другу.

«Утешься» — хоровая миниатюра, работа над которой предполагает особую вокальную технику и звукоизвлечение, близкое исполнительским требованиям эпохи Возрождения. Это подразумевает сохранение «плотности» дыхания, образование звука в речевой

позиции (что благоприятно отразится и на произнесении текста), исключая излишнюю округлость и глубину.

При работе над фразировкой в данном сочинении стоит отказаться от классического принципа ведения длинных фраз, характерного для исполнения русской музыки. Важно проработать микрофразы с их последующим объединением. При этом важно не забывать уделять внимание выдержанным длительностям, которые требуют качественной филировки звука. Звуковедение исполнителей напрямую зависит от жеста дирижёра. Вся мануальная техника в произведении перемещается в сферу горизонтальных жестов.

Мелодике миниатюры свойственна гибкость и эластичность, она содержит в себе едва уловимые смены эмоциональных оттенков. Именно поэтому особую важность приобретает детальная работа как над микрофразировкой, так и над произношением внутри слова.

### Пример 2

The musical score for Example 2 consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom two are for the piano accompaniment. The lyrics are in Russian. The score is in 3/4 time and features dynamic markings like *mf*, *p*, and *tr*. A box labeled '1' is placed above the first measure of the top staff.

Lyrics: го, ко-го люд - ской не ви-дит взор. Но тре-пет-ных не-ре-пле - те - ний тень сло -

Вторая строфа (тт. 11–18) является важным переходом от тонких импрессионистических звуковых красок к полновесному глубокому звучанию третьей строфы. Развитие происходит за счёт уплотнения фактуры (*divisi* во всех партиях) и наложения голосов. Диалогический принцип взаимодействия между женскими и мужскими голосами подразумевает необходимость высвечивания переходов между партиями и соответствующую проработку динамики и фразировки.

Первые две строфы (см. пример 2, цифра 1) написаны в удобной тесситуре, что позволяет комфортно работать со словом, используя базовые приёмы вокальной техники. Переход к третьей строфе (т. 19) перемещает исполнителей в высокую тесситуру, где усиливается напряженность за счёт крайних голосов (тт. 17–18 и далее, пример 3). Сложности с произнесением текста в данной строфе решаются за счёт усиления активности средних голосов хора, так как они звучат в достаточно комфортной тесситуре.



## Пример 3

17

им вос-по-ми-на-н-ьем и ви - ной. При-ми же ты,

2

ff fff

Третья строфа самая сложная в плане работы над вокальной техникой. Сохранение низкого положения гортани, глубокое произнесение текста и хорошая активность резонаторов помогут сохранить певцам комфортное состояние голоса. Дополнительно рекомендуется активизировать мышцы спины (исключить статику) для полноценного звучания и исключения голосовых зажимов. Продолжительное нахождение в высокой тесситуре (этот фрагмент особенно труден для партии сопрано) может привести к крикливому звучанию.

## Пример 4

21

ти - шье, где так све - тло ты чув-ству-ешь и мыс-лишь, где во вла - де - ньях не - ба

25

сно - ва я, где Мир, где Свет и Тень од - на се-мья!

f mf

Верно выбранный темп, агогические изменения и усиление звучания остальных хоровых партий помогут сохранить мягкость и гибкость сопрановой партии.

После высокой тесситур в тактах 25–28 у сопрано появляются широкие скачки, где важно приходить к нижнему звуку, максимально вытягивая его по горизонтали, чтобы дополнительно снять напряжение и избежать дезинтонации. Во время репетиционного процесса возможно изучение сопрано музыкального материала данного фрагмента на октаву ниже. Совместная тщательная работа исполнителей и хормейстера над гибкостью и эластичностью звукоизвлечения помогут сохранить максимально естественное состояние певческого аппарата.

Кода, выполняющая и функцию репризы, возвращает слушателя после бури эмоций и восклицания «Прими же ты, как благодать затишье...» в первоначальное состояние созерцания и размышления.

### Пример 5

3

У-тешь - ся, от - до - хни, мо - я ду - ша... У-тешь - ся, У-тешь - ся, от - до - хни, мо - я ду - ша... У-тешь - ся, У-тешь - ся, от - до - хни, мо - я ду - ша... У-тешь - ся, У-тешь - ся, от - до - хни, мо - я ду - ша...

Снова прозрачность фактуры в динамике *piano*... Добиться состояния умиротворения в коде весьма сложно, так как на протяжении третьей строфы исполнители находились в режиме повышенной голосовой активности — динамической и тесситурной. Вернуться в первоначальное исполнительское состояние возможно с помощью мягкого смыка и речевой вокальной позиции. Эти навыки отрабатываются хормейстером в процессе впеваания произведения и постоянного контроля над вокальной техникой.



**Альфред Шнитке**  
**Концерт для хора**  
**на стихи Г. Нарекаци**

Концерт для хора является одной из вершин творчества Альфреда Шнитке (1934–1998). Произведение написано на текст третьей главы «Книги скорбных песнопений» армянского поэта эпохи Средневековья Григора Нарекаци (951–1003). Литературное произведение окрашено гуманистическими идеалами, оно обращено к внутренней жизни человека.

В Концерте, дополняющем ряд выдающихся хоровых сочинений Шнитке (оратория «Нагасаки» для хора и симфонического оркестра, Реквием для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля, Три хора для смешанного хора а cappella, Стихи покаянные для смешанного хора без сопровождения и другие), композитор отразил полный внутренних контрастов мир поэта. Это нашло выражение в содержании произведения: первая и третья части масштабны и драматичны, вторая и четвёртая — созерцательны. Его характерной особенностью является сопряжение смыслов — внешнего, лежащего на поверхности, и внутреннего, символического.

За период бытования Концерта в репертуаре хоровых коллективов сложились весьма разные подходы к его исполнительской трактовке. Чтобы акцентировать наиболее важные моменты в возможностях того или иного интерпретаторского решения, обратимся ко второй части «Собрание песен сих».

При знакомстве с партитурой можно заметить, что каждой партии отведена определённая функция: ведущего мелодического голоса, который воспроизводит текст стихотворения Нарекаци (чаще всего поручен альтам или сопрано), аккомпанемента (до ц. 4 — у басов и теноров, повторяющих одно слово «Аллилуйя») или контрапункта (ц. 2–5 — в партии альтов, в ц. 19 — в партии сопрано).

Характер изложения аккордовой фактуры аккомпанирующего материала вызывает ассоциации с колокольностью. Данную фактурную особенность можно как акцентировать, так и не выделять, предлагая исполнить аккомпанирующие голоса ровно, в одной динамике, когда звучание каждого аккорда будто перетекает одно в

другое. В этом случае интерпретация песнопения будет более строгой и молитвенной.

### Пример 1

С

О...

О...

А

Сло - жил я - ве - ла - тель стра -  
Sla - zhil ja - v'e - da - t'el' stras -

Т

стих на - пол - нен скор - бью чёр - но - ю до кра - я... О...  
stikh na - pol - n'en skor - b'ju chor - na - ju da kra - ja... О...

В

Ал... луй... Ал... луй... Ал... луй...  
Al... luji... Al... luji... Al... luji...

Ал... луй... Ал... луй... Ал... луй...  
Al... luji... Al... luji... Al... luji...

Ал... луй... Ал... луй... Ал... луй...  
Al... luji... Al... luji... Al... luji...

Ал... луй... Ал... луй... Ал... луй...  
Al... luji... Al... luji... Al... luji...

Напротив, намеренный показ эффекта колокольности возможен посредством динамики и штрихов: для этого на каждый слог аккорда необходимо сделать акцент с последующим «уходом» на *diminuendo*. В этом случае протянутые аккордовые созвучия (в примере 1 см. партию сопрано) следует исполнять в той же «акцентированной» манере. Акценты на первых долях и затихание можно делать и в распевках на слове «Аллилуйя» в ц. 15–16 (см. партии сопрано и альтов), причём здесь будут уместны небольшое *accelerando* и остановка на последнем слоге «я» (см. пример 2).

Колокольность подчёркивает торжественность и возвышенность характера. Усилению либо смягчению подобного эффекта может способствовать тембровая окраска: «белый» звук хора соответствует, скорее, славильному характеру, а более «густой», тёмный звук — молитвенному, сосредоточенному.

Более эмоционально будет восприниматься завершение части (канон сопрано и альтов в ц. 23), если перед ц. 24 сделать *ritenuto*, а при вступлении тенора вернуть прежний темп. Ощутить завершение части в последних тактах (соло теноров) позволит *rallentando*, которое сочетается с авторским *diminuendo*.

### Пример 2

65
16

*pp* *p cresc.*

луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -

луй - ja. А - li - luj - ja. А - li - luj - ja. А - li

*pp* *p* *mp*

луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -

луй - ja. А - li - luj - ja. А - li - luj - ja. А - li -

*pp* *p cresc.* *mp*

луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -

луй - ja. А - li - luj - ja. А - li - luj - ja. А - li -

*pp* *p cresc.* *mp*

луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -

луй - ja. А - li - luj - ja. А - li - luj - ja. А - li -

Если интерпретация не предусматривает темповых сдвигов, то завершение части воспринимается иначе: как беспристрастная молитва, непрерывно звучащая «мантра» (см. пример 3).

### Пример 3

24

моль-бой, да вы - мо-лит Гос-под - не ми - ло-сердь - е. А - ли-луй -  
*mal' - boj, da vy - ta - lit Gas-pod - n'e mi - la-serd' - je. A - li - luj -*

бой, да вы - мо-лит Гос-под - не ми - ло-сердь - е. А - ли-луй - я.  
*boj, da vy - ta - lit Gas-pod - n'e mi - la-serd' - je. A - li - luj - ja.*

(altri)

(2 bassi soli)



я. А - ли - луй - я. *ppp*  
 ja. A - li - luj - ja.

я. А - ли - луй - я. *ppp*  
 ja. A - li - luj - ja.

А - ли - луй - я. *ppp* А - ли - луй - я. *pppp dim.* А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я.  
 A - li - luj - ja. A - li - luj - ja. A - li - luj - ja. A - li - luj - ja. A - li - luj - ja.

Своеобразной тихой кульминацией является реприза в ц. 19 с появлением нового контрапункта в партии сопрано. Указание композитора на динамику *piano* предполагает сдержанность звучания.

### Пример 4

87 **19**

стро - ки, пол - ны - е мо - им стра - дань - ем, пусть ста - нут для ко - го - то на - зи - дань - ем.  
stro - ki, pol - ny - je ma - im stra - dan' - jem, pust' sta - nut dl'a ka - vo - ta na - zi - dan' - jem.

А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я.  
A - li - luj - ja. A - li - luj - ja. A - li - luj - ja. A - li - luj - ja.

altri

(2 bassi soli)

В данном случае акцент делается на исполнении темы в партии альтов с чёткой артикуляцией текста. Однако если акценты смещаются с альтовой темы на мелодический материал сопрано, внимание акцентируется на более детальной фразировке вокализа (с вершиной *c*<sup>2</sup>). В результате получаем иное прочтение, когда текст отходит на второй план.

На материале второй части Концерта для хора А. Шнитке мы проследили, как применение различных исполнительских средств высвечивают разные оттенки содержания сочинения: сосредоточенной молитвы или трепетного высказывания. Выписанные в тексте авторские ремарки многое предопределяют в исполнении, но задача Музыканта заключается в том, чтобы, имея заданные условия и придерживаясь их, находить средства для выявления многообразных глубинных смыслов произведения.



**Пётр Корягин**  
**«Умей прощать»**  
**на стихи В. Янченко**

Хоровое творчество Петра Корягина содержит множество сочинений в жанрах духовной музыки, как на литургические тексты («Тропарь Воздвижению Креста», «Стихира»), так и на духовную поэзию в целом. Одним из ярких примеров таких сочинений является хоровая миниатюра «Умей прощать» на стихи поэта Вадима Янченко.

Композитор избрал для своего сочинения четыре наиболее значимых четверостишия из стихотворения, точно отражающие его основную идею — попытку осмысления *прощения* с позиции христианства. Для автора текста прощение является личной добродетелью человека, не зависящей от внешних условий, от присутствия или отсутствия раскаяния со стороны тех, кто причинил человеку обиду или зло («...молись за обижающих, зло побеждай лучом добра...»). Поэт обращает внимание на необходимость полноценного прощения: «...прощать не только словом, но всей душой, всей сущностью своей». И в завершении постулирует истинную цель *христианского прощения*: «...чтоб ты прощён был сам». Безусловно, идея произведения резонирует вечным евангельским истинам и основному тезису Божественного закона: «возлюби ближнего твоего, как самого себя».

Произведение написано в строфической форме. Каждая строфа содержит одно четверостишие литературного текста. Таким образом, всего в хоре четыре строфы. Первые три строфы последовательно развивают основную мысль, приводя к общей кульминации сочинения в экспонировании третьей строфы (такт 17). Завершающая четвертая строфа представляет собой динамизированную репризу, в которой происходит возвращение начального мелодического материала со значительными изменениями в оформлении хоровой фактуры.

С самого начала произведения композитор разделяет хоровую фактуру на два пласта: мелодический — партия сопрано, и пласт аккомпанемента — остальные хоровые партии.

## Пример 1

1  $\text{♩} = 45$  *mp*

СОПРАНО  $\text{4/4}$  У-мей про-щать... Мо-лись за о-би-жа-ю-щих, Зло по-беж

АЛЬТЫ  $\text{4/4}$  *p* Ммм...

ТЕНОРА  $\text{4/4}$  *p* Ммм...

БАСЫ  $\text{4/4}$  *p* Ммм...

4

С. дай лу-чом доб - ра. И - ди без ко - ле - ба-ний в стан про-ща - ю -

А. *legato*

Т. *legato*

Б. *legato*

7 *mf* *f*

С. щих, по - ка го-рит Гол-гофс-ка - я за - ря.

А. *mp* *mf* ...Гол-гофс-ка - я за - ря...

Т. *mp* *mf* Ааа...

Б. *mp* *mf* Ааа...



Следует отметить, что такое разделение ставит перед исполнителем дополнительную задачу по созданию динамического ансамбля. Следует добиться от коллектива такого звучания, при котором партия сопрано не только находилась бы в балансе с остальными хоровыми партиями, но и доминировала среди них. Именно перед сопрано ставится задача донести до слушателя литературный текст, который отсутствует у остальных партий.

Следует отметить развитость и плотность фактуры аккомпанемента из шести голосов в партиях альты, тенора и баса. Композиторское решение — ведение каждым из голосов собственной мелодической линии — обязывает исполнителей показывать наиболее значимые детали в партиях, одновременно встраивая их в полифонические переплетения всей музыкальной ткани.

Вторая строфа начинается с такта 9. В ней мелодическая линия сопрано содержит интонации похожие на те, что были в самом начале, но теперь они перенесены на терцию выше и перегармонизованы.

### Пример 2

The musical score for Example 2 consists of several parts:

- Top right:** A short melodic phrase for Soprano (C) with the lyrics "У-чись про-щать, ког-". It is marked *mp*.
- Below that:** A short melodic phrase for Alto (A) with the lyrics "Ааа...". It is marked *p legato*.
- Below that:** A short melodic phrase for Tenor (T) with the lyrics "Ааа...". It is marked *p*.
- Below that:** A short melodic phrase for Bass (B) with the lyrics "Ааа...". It is marked *p*.
- Main score (starting at measure 10):**
  - Soprano (C):** The main melodic line with lyrics: "да ду-ша о-би-же-на, и серд-це, слов - но ча-ша горь-ких слёз, и ка-жет-ся, что". It is marked *mp*.
  - Alto (A):** A supporting line with lyrics: "... и серд-це, ча-ша горь-ких слёз...". It is marked *p*.
  - Tenor (T):** A supporting line with lyrics: "... горь-ких слёз...". It is marked *mp*.
  - Bass (B):** A supporting line with lyrics: "Ааа...". It is marked *p*.

Следует отметить, несмотря на многочисленные проходящие звуки в аккомпанементе, тонально-гармонический план легко воспринимается слухом благодаря басовой партии, которая четко задаёт гармоническую основу. Основная тональность произведения — ля минор, но по мере развития материала происходит модуляция в до мажор, на светлом трезвучии которого и заканчивается всё сочинение.

В гармоническом плане преобладают плагальные обороты: аккорды субдоминантовой группы, обогащённые побочными ступенями, а также гармонии третьей и шестой ступеней, что придаёт общему звучанию мягкость и умиротворенность. В первой строфе доминантовая гармония используется в натуральном виде, и лишь по мере приближения к кульминации появляется седьмая повышенная ступень.

Подобное тонально-гармоническое решение, отсутствие резких диссонансов может быть объяснимо самой идеей сочинения — попыткой преодоления конфликтности в её разнообразных межличностных проявлениях.

Третья строфа является кульминационной. Этот раздел сочинения построен на мелодическом материале, в основе которого лежит восходящее движение по звукам септаккорда. Мелодия развивается по нисходящей секвенции с шагом в большую секунду. Кульминационными тактами можно считать 17 и 18. Затем наступает постепенная эмоциональная разрядка, приводящая к репризе (см. пример 3).

Основной исполнительской трудностью этого раздела являются тесситурные условия, заданные в авторской партитуре: высокие ноты в партии сопрано звучат одновременно с низкими в басовой партии.

### Пример 3

13

C. и ка-жет-ся, что доб-ро-та вся выж-же-на, ты вспом-ни, как *mf*

A. *p* *mp* Ааа...

T. *p* *mp* слёз... Ааа...

B. *mf*

19 *mf*

C. *mf*  
но всей ду-шой, всей сущ-ность-ю сво-ей. Про-ще-ни-е рож

A. *mf*  
но всей ду-шой, всей сущ-ность-ю сво-ей. Про-ще-ни-е рож

T. *mf*  
но всей ду-шой, всей сущ-ность-ю сво-ей. Про-ще - ни - е рож

B. *mf* *legato*  
Ооо...

22 *f*

C. *f*  
да-ет-ся лю-бовь - ю в тво-ре-ни-и мо-лит-вен-ных но-чей.

A. *f*  
да-ет-ся лю-бовь - ю... Иии... мо-лит-вен-ных но-чей.

T. *f*  
да-ет-ся лю-бовь - ю в тво-ре-ни-и мо-лит-вен-ных но-чей.

B. *f*

Для создания ровного динамического баланса необходимо попросить всех участников хора слушать линию второго баса — фундамента хоровой фактуры. Следует также отдельно обратить внимание сопрано на необходимость мягкого звучания всех верхних нот, не перекрывающих сложный полифонический материал в партиях средних голосов.

В репризе, с такта 25, происходит возвращение первоначального мелодического материала. Динамизация раздела проходит за счёт изменения изложения тематического материала — партии вступают по принципу канона, создавая эффект разрастания хоровой звучности (см. пример 4).

Одной из самых ярких и напряженных в образно-художественном плане вершин являются 28 и 29 такты. Мелодия поднимается вверх по ступеням доминантового трезвучия, останавливаясь на выдержанном звуке, в то время как вся хоровая фактура движется вниз параллельными септаккордами (на словах «...кровь на Кресте за всех пролита»).



## Пример 4

25 *mp* *cresc.*

C. У-чись про-щать. В про-щень-и ра-дость скры-та. Ве-ли-ко-душье ле-чит,

A. *mp* *cresc.*

У-чись...В про-щень-и ра-дость скры-та...

T. *mp* *cresc.*

В про-щень-и ра-дость скры-та. Ве-ли-ко-душье ле-чит,

B. *mp* *cresc.*

...и ра-дость скры-та...

28 *ff*

C. как баль-зам. Кровь на Крес-те за всех про-ли-

A. *ff*

Кровь на Крес-те за всех, за всех про-ли-

T. *ff*

как баль-зам. ...за всех, за всех про-ли-

B. *ff*

...за всех, за всех про-ли-

30 *mf* *cresc.*

C. та. У-мей про-щать, у-мей про-щать, у-мей про-

A. *mf* *mf cresc.*

та. У-мей про-щать, у-мей про-щать, у-мей про-

T. *mf* *mp* *mf cresc.*

та. Ааа... ...про-щать, у-мей про-

B. *mf* *mp* *mf cresc.*

та. Ааа... У-мей про-

32

С. щать, чтоб ты про-щён был сам. *f* *ff*

А. щать, чтоб ты про-щён был сам. *f* *ff*

Т. щать... ...щён был сам. *f* *ff*

Б. щать... ...щён был сам. *f* *ff*

Сочинение «Умей прощать» П. Корягина очень многогранно: в нём ясная мелодия, которая символизирует простоту вечных евангельских истин, сочетается со сложным полифоническим аккомпанементом, требующим детальной проработки в работе с коллективом.

Произведение может быть исполнено самыми разными творческими коллективами (концертными и учебными) в силу того, что оно содержит вполне естественные диапазоны партий. Сложность может вызвать лишь партия второго баса с максимально низким звуком *ре* большой октавы. Партия сопрано не поднимается выше рабочего диапазона, восходя лишь однократно в кульминации для второй октавы, хотя композитор компенсирует тесситурные трудности в этом фрагменте удобной динамикой. Самой сложной в интонационном плане является партия тенора и требует отдельной проработки. Мелодическая линия содержит широкие ходы и большие скачки, но их интонирование существенно облегчается ясным гармоническим планом. В некоторых местах партия теноров перекрещивается с партией баритонов (например, в такте 17). В подобных фрагментах есть возможность поручить нескольким певцам из партии баритонов исполнить мелодическую линию вместе с тенорами. Это не нарушит тембральный баланс.

Произведение может быть использовано в качестве материала в изучении дисциплины «дирижирование», например, в программах 4 курса среднего звена или 1 курса высшего звена обучения. На примере этого сочинения эффективно могут быть отработаны приёмы *legato*, а также полифонические вступления голосов. В меньшей степени оно применимо в изучении дисциплины «чтение хоровых партитур» вследствие сложного линейного движения голосов и перекрещивания партий, что в значительной мере усложняет исполнение этого сочинения на инструменте.



## **Владислав Агафонников**

### **Вокализ**

Российский композитор Владислав Агафонников — автор многочисленных сочинений, среди которых особенное место занимают хоровые произведения. Композитору в равной степени удавались и духовные сочинения, и обработки русских народных песен. В. Агафонников был пропитан хоровой музыкой на генетическом уровне. Дед композитора прекрасно пел и руководил церковным хором, отец работал главным хормейстером Театра оперетты и служил регентом. Эта связь поколений ярко раскрывается в творчестве композитора, центром которого стали вокально-хоровые сочинения. Среди них — опера «Хористка», хоры «Куда б ни шел, ни ехал ты...», «Дорожная», духовные сочинения «Всенощное бдение», «Литургия Иоанна Златоуста», обработки русских народных песен «Посеяли лён за рекою», «Как на Волге валы бьют» и многие другие.

«Вокализ памяти брата» — светлый реквием, написанный к памятной дате ушедшего старшего брата композитора, выдающего хорового дирижёра Игоря Германовича, прекрасного педагога, хормейстера Большого театра СССР, в разные года стоявшего во главе Государственного академического русского хора СССР и дважды Краснознамённого орденоносного академического ансамбля песни и пляски имени А.В. Александрова, главного хормейстера Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

В сочинении невероятно трепетно и нежно раскрывается и образ Игоря Германовича, человека интеллигентного, обладающего высокой культурой, и сердечное отношение к брату композитора, вложившего столько света и тепла в музыкальные интонации.

Сочинение написано в простой трёхчастной форме с контрастной серединой и варьированной репризой (АВА<sub>1</sub>). На первый взгляд, может показаться, что автор использует гомофонно-гармоническое изложение, однако музыкальная фактура насыщена и подголосочными элементами, создавая ощущение «перетекания» мелодии из голоса в голос. Этот эффект усиливается тембровыми красками раз-

личных хоровых партий, исполняющих подголоски (здесь доминируют альтовая и теноровая партии, а басовая — фундамент первого раздела).

### Пример 1

The image shows a musical score for four voices: СОПРАНО (Soprano), АЛЬТ (Alto), ТЕНОР (Tenor), and БАС (Bass). The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are marked 'p' (piano). The Soprano and Alto parts have a more melodic, flowing line, while the Tenor and Bass parts have a more rhythmic, bass-like line. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The Soprano part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Alto part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Tenor part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Bass part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note.

Отсутствие слова позволяет слушателю полностью погрузиться в звуковую палитру и эмоцию, создавая собственный мир переживаний. При этом требуется более тщательная, чем в произведениях со словами, работа над образом и звуком, формой и фразировкой. Гибкость мелодии, использование тесситурных стыков, множество хроматических ходов, скачкообразное движение (большое количество октавных скачков) — всё это позволяет раскрыть вокальное мастерство исполнителей в полной мере. В репетиционном процессе хормейстеру важно уделить внимание именно техническим моментам вокальной работы. В. Агафонников даёт возможность самостоятельно выбрать гласные для исполнения сочинения. Это весьма удобно, так как позволяет варьировать их в зависимости от количественного состава хора, акустики зала и прочего.

В работе над вокальной техникой важно найти мягкий, светлый и близкий звук, избегая излишнего гулкого объёма звучания. Использование слишком круглого и глубокого звука может утяжелить линию мелодии, потеряется трепетность и проникновенность. Во время репетиционной работы возможно использовать такие слоги, как «ру», «зо», «лё». Это позволит добиться близкого и ясного звука без мышечного зажима.

Особое внимание в работе над сочинением стоит уделять междолевому «пространству». Любая статика и квадратность мышления «по тактам» сделает исполнение Вокализа формальным. Если логика звуковедения чаще очевидна в движущихся голосах, то сложности возникают в работе именно с выдержанными нотами. Дирижёру необходимо помнить и уделять им внимание, несмотря на красоту и важность мелодических голосов.



«Текучести» звучания поможет добиться горизонтальное мышление (это должно отразиться и в дирижёрском жесте — большей плавности, протяжённости горизонтальных линий), вытягивание и соединение последней доли такта с первой следующего, подготовка интонационных скачков (уплотнение / пропевание нижней ноты и мягкое исполнение верхней). Исполнение широких скачков можно поддержать пластикой тела (минимальными движениями в области спины и поясницы) в сочетании с хорошей работой резонаторов и мягкой атакой, что позволит избежать зажимов и «проваливания» звука, придаст эластичность, дополнительную гибкость и полётность.

Важно сохранять преобладающую в первом разделе динамику *piano*, но не допуская «застывшего» звука. Каждую фразу необходимо доводить до внутренней логической кульминации, используя агогику, а затем отпускать звук, не теряя его тонуса. Самое сложное в вокальной технике — сохранение динамики *piano* на продолжительном временном отрезке в сочетании с высокой тесситурой.

В 11 такте композитор передаёт тему в теноровую партию, женские голоса спускаются в более низкую тесситуру, уступая лидирующие позиции. В данном фрагменте партии сопрано важно работать в речевой позиции и не терять тонуса звуковедения, так как уже в 15 такте мелодическая линия возвращается к ним.

### Пример 2



Средняя часть (тт. 22–39) погружает слушателя в мир переживаний. Здесь предстает и образ горящего в профессии дирижёра И.Г. Агафонникова, и волна эмоций самого композитора от утраты близкого человека.

Достаточно спокойный и ясный в тональном плане первый раздел (G-dur) с небольшими лирическими отступлениями в форме хроматических последовательностей сменяется интонационно сложным вторым (зыбкость появляется в последних четырёх так-



тах первого раздела). Его первые четыре такта требуют от исполнителей предельно точного интонирования. Исполнение узких интервалов усложняется сопоставлением далёких тональностей *Es-dur* и *E-dur* на фоне выдержанного баса *cis*.

Крайне важно добиваться синхронного движения сопрано и теноров, а также близкого звукоизвлечения в каждой из партий. Для этого следует начинать вторую часть с гласной «у». Раскручивание повторных интонационных фигур сменяется октавным скачком с последующим гаммообразным заполнением, где тенор вторит сопрано, а бас — альту.

### Пример 3



Возможно исполнение данного фрагмента на гласную «о» или «а», избегая открытого звука. После октавного скачка внимание переключается на интонирование нисходящей гаммы (где применяется правило: «чем ниже, тем ближе»), сохранение динамического развития, уплотнение нижнего регистра для сохранения верхнего звука октавного скачка. Этот фрагмент является динамической кульминацией сочинения.

Такт 34 графически и интонационно напоминает начало второй части, что позволяет говорить об элементе внутренней трёхчастности второй части (см. пример 4).

Третья часть (с такта 40) звучит в динамике *mf*, что позволяет по-новому раскрыть красоту интонационных линий. Образы первого раздела ещё более обогащаются полновесным бархатным звучанием за счёт октавных скачков в партии альтов (см. пример 5).

Работая с альтовой партией в данном фрагменте, необходимо вокально оформить верхний звук, начиная подготовку с уплотнения нижнего и соединяя крайние звуки скачка.

В. Агафонников весьма часто использует интонации полутона и тона, множество хроматических знаков во всех голосах, что обязывает исполнителей весьма усиленно следить за интонацией.

## Пример 4

32

37

*molto rit.*

## Пример 5

Tempo I

*mf*



Обогащенный тембральными красками третий раздел ведет к смысловой кульминации (такт 48, см. пример 5). Здесь наступает самый сокровенный момент — минута прощания в *subito p*. Сложная, но психологически важная для человека ситуация, когда он готов отпустить близкого человека, сохраняя светлую память о нём.

Время прошло, буря эмоций осталась в прошлом. В такте 50 композитор возвращает слушателя в эмоциональное состояние первого раздела. Вновь тема звучит в партии теноров, лишь «зависший» звук *h* в партии сопрано вносит ноту задумчивости и тоски. В небольшой коде мелодия возвращается в партию сопрано, вновь звучит *G-dur* и движение останавливается на звуке *e* (VI ступень). В остальных голосах неоднократно повторяется тонический аккорд. В окончании мажорная терция возвышается над сопрановой *e*, символически изображая вознесение души.

Премьера «Вокализа памяти брата» Владислава Германовича Агафонникова состоялась 29 августа 2012 года накануне дня рождения Игоря Германовича (03.09.2012), когда ему исполнилось бы 80 лет. Сочинение прозвучало на сцене Большого зала сводными хорами в составе Камерного хора Московской консерватории, Государственного академического русского хора имени А.В. Свешникова, Ансамбля песни и пляски Российской армии имени А.В. Александрова.



**Александр Чайковский**  
**Сцена «Отплытие отряда Ермака»**  
**из оперы «Ермак»**

Особенности исполнения существенно влияют на восприятие сочинения. На примере фрагмента из оперы Александра Чайковского «Ермак» покажем, как различные нюансы исполнительских трактовок могут по-разному направлять слушательское внимание, определяя тот или иной смысловой ракурс музыкального произведения.

Музыка Александра Чайковского была создана в сотрудничестве с либреттистом, поэтом и писателем Дмитрием Макаровым. В основе сюжета — история создания Василием Суриковым картины «Покорение Сибири Ермаком». По словам режиссёра-постановщика оперы Георгия Исаакяна, «здесь переплетаются две линии, два времени — события времен Ивана Грозного и XIX век, когда Василий Суриков создавал свою картину, посвященную покорению Сибири Ермаком, его общественная жизнь и семейная драма»<sup>2</sup>. В масштабном музыкальном действии фигурируют известные исторические личности: казачий атаман Ермак Тимофеевич, Иван Грозный, император Николай II, Лев Толстой, купец Третьяков, художник Репин, бароны Строгановы.

Обратимся к партитуре сцены из шестой картины оперы «Отплытие отряда Ермака», написанной для смешанного хора в сопровождении оркестра (в случае концертного исполнения) или фортепиано/органа.

Музыкальный текст фрагмента предполагает, как минимум, две различные трактовки: одна — эпического характера, другая — более воинственного брутального. Рассмотрим выразительные возможности каждой из интерпретаций.

Картина открывается оstinato в партии мужского хора: начинается с переключки солистов и хора, потом двух солистов, переходящей в звучание *tutti*. При вступлении солистов авторское указание

<sup>2</sup> Премьера оперы «Ермак» Александра Чайковского в Сибири. Режим доступа: <https://unioncomposers.ru/news/375-premera-opery-ermak-aleksandra-chaikovskogo-v-sibiri/>.

*pp* можно сохранить вплоть до такта 22: тем внезапнее будет, к примеру, восприниматься реплика о «старых песнях» («что ещё нам нужно други, старых песен да побольше»), которую можно исполнить *subito forte*. Акценты на первых слогах «ну» и «дру» добавят резкости данной трактовке.

### Пример 1

The musical score is for a choir and piano. It is in 3/8 time and B-flat major. The tempo is marked *Allegro moderato*. The score is divided into two systems. The first system shows the choir (Soprano and Bass) and piano accompaniment. The Soprano part starts with a rest, then enters with the lyrics 'Ну-ка, дру-ги'. The Bass part enters with 'в на-ши стру-ги'. The piano accompaniment consists of chords. The second system continues the choir parts. The Soprano part has '2 soli' and 'tutti' markings. The Bass part has '2 soli'. The piano accompaniment continues with chords. The lyrics are: 'Ну-ка, дру-ги по-ло-жи-те'.

Другой вариант: на оstinato сделать *crescendo*, которое подведёт к словам о «старых песнях». То же *crescendo* будет уместным и в следующем фрагменте («песен Дона, плачей Волги»). В этом случае местная кульминация должна наступить на возгласе «За землёй Сибирской едем». Другая интерпретация этого же фрагмента подразумевает пение в одной динамике и исполнение *subito forte* на словах «За землёй...» (см. пример 2).

Отметим ещё один момент: окончания фраз можно исполнять на *diminuendo*, словно закругляя (в первой интерпретации). А возможно их обрывать, усиливая приёмом *glissando*, что, безусловно, будет обострять патетику фрагмента.

## Пример 2

Т.  
Хор  
В.

ме - хом, не за мё - - дом за зем - лёй си -

ме - хом, не за мё - - дом за зем - лёй си -

Т.  
Хор  
В.

бирс - кой е - дем

бирс - кой е - дем

Следующий раздел «Будем биться, будем драться» предполагает как более эпическую трактовку с постепенным *crescendo* к кульминации в такте 56 («Хлеб и порох»), так и более воинственную: например, начать с динамики *forte*, причём делая акценты, как и в первом разделе картины, на первых слогах. В тактах 51–51 при выборе подобной трактовки следует сделать *diminuendo*, чтобы «Хлеб и порох» прозвучали резко и угрожающе.

## Пример 3

S.  
A.

бу дем бить-ся, бу дем драться бу дем бить-ся, бу дем драться

Хор Т.  
В.

бу дем бить-ся, бу дем бить-ся,

бу дем драться бу дем драться



S. A. без по - бе - ды ну - ка дру - ги

Хор Т. без по - бе - ды не вер - нём - ся ну - ка дру - ги

В. без по - бе - ды не вер - нём - ся

S. A. в на - ши стру - ги по - ло - жи - те

Хор Т. по - ло - жи - те хлеб и по - рох

В. в на - ши стру - ги хлеб и по - рох

S. A. *ff* хлеб и по - - -

Хор Т. хлеб и по - рох *ff* хлеб и по - - -

В. хлеб и по - рох *ff* хлеб и по - - -

S.  
A.  
Хор Т.  
B.

- рох!  
- рох!  
- рох!

На тех же контрастах (в зависимости от избранной дирижёром «стратегии») рекомендуется строить и следующий раздел (на нём останавливаться не будем). Однако при любой интерпретации динамика *forte* должна быть обеспечена на словах «Без победы не вернёмся» (за 7–11 тактов до конца картины) для эффектного достижения *subito piano* далее. Подойти к заключительной реплике на *fff* («Не вернёмся») можно таким образом: совместив *crescendo* с *rallentando* (первая трактовка) или, наоборот, делая одновременно *crescendo* и *accelerando*, как бы «врезаясь» в финальные слова (см. пример 4).

Таким образом, различная переакцентировка динамики в авторском тексте, штриховых деталей дают разные смысловые результаты: образы соратников Ермака представляются как воины Русской земли — герои устных преданий и летописей, либо как суровые завоеватели Сибири.

#### Пример 4

sp cresc ff вверх

без по - бе-ды без по - бе-ды без по - бе-ды не вер -

Хор

без по - бе-ды без по - бе-ды без по - бе-ды не вер -



Хор

нѣм - - - ся!

нѣм - - - ся!

нѣм - - - ся!

нѣм - - - ся!

© Ясенков Тарас Юрьевич, 2022